

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

78 | 2016

Varia

Relire Siegfried Kracauer (entre les lignes)

Re-reading Kracauer (between the lines). From theoretical armature to film history

Édouard Arnoldy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5105>

DOI : 10.4000/1895.5105

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2016

Pagination : 8-27

ISBN : 978-2-37029-078-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Édouard Arnoldy, « Relire Siegfried Kracauer (entre les lignes) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 78 | 2016, mis en ligne le 01 mars 2019, consulté le 03 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5105> ; DOI : 10.4000/1895.5105



Siegfried Kracauer dans les années 1950 (portrait publié dans *Film Culture*, n° 1, vol. 2, 1956).

Relire Siegfried Kracauer (entre les lignes)

par Édouard Arnoldy

De l'armature théorique de l'histoire du cinéma

Rédigeant coup sur coup *Théorie du film* (1960) et *l'Histoire : des avant-dernières choses* (1966), Siegfried Kracauer élabore une théorie inédite du film et de l'histoire¹. Les envisageant ensemble, il contribue sans doute à la consolidation de ce que son ami Walter Benjamin désigne comme la nécessaire « armature théorique » de l'histoire, en particulier ici celle des « médias photographiques ». Prise entre les feux des pensées de Marx et de Nietzsche, la réflexion de Benjamin dans « Sur le concept d'histoire » (en particulier la « Thèse XVII ») le conduit à considérer que la théorie est ce qui fait principalement défaut à l'historicisme². Dans ses « Thèses », radicalisant sa pensée, Benjamin n'aura jamais de mots assez durs pour s'opposer à une histoire (positiviste) qui rêve de progrès et qui privilégie le factuel et l'évolutionnisme³.

L'idée d'histoire qui prévaut chez Kracauer, des années 1930 jusqu'à l'écriture de *l'Histoire : des avant-dernières choses*, est certainement celle dont Benjamin définit les contours dès *le Livre des passages* et, avec la plus grande précision, dans « Sur le concept d'histoire ». Refusant toute concession à l'historicisme, affirmant toujours l'assise théorique de ses propres travaux, Kracauer restera fidèle à cette vision de l'histoire jusqu'à ses dernières publications, lorsqu'il étudiera conjointement le cinéma et l'histoire. Précisément, les noms de Kracauer et de Benjamin peuvent être associés sur les terrains de l'histoire, du cinéma et de la photographie pour les questions d'ordre historiographique qu'ils posent à

1. J'y insiste d'entrée : cet article repose essentiellement sur les deux derniers ouvrages de Siegfried Kracauer : *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (New York, Oxford University Press, 1960 ; traduction française : *Théorie du Film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010) et *History. The Last Things Before the Last* (New York, Oxford University Press, 1969, complété après la mort de l'auteur par Paul Kristeller ; traduction française : *l'Histoire : des avant-dernières choses* (1969, traduction française : Claude Orsoni, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2006).

2. Walter Benjamin, « Thèse XVII », dans Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, 2001, p. 110. On peut lire : « L'historicisme culmine de plein droit dans l'histoire universelle. Par sa méthode, l'historiographie matérialiste se détache de cette histoire plus clairement peut-être que toute autre. L'historicisme manque d'armature théorique. Son procédé est additif ; il utilise la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide. Au contraire, l'historiographie matérialiste repose sur un principe constructif ».

3. Alors que la traduction française de *l'Histoire : des avant-dernières choses* privilégie le terme d'*historisme* (traduction littérale de l'allemand *historismus*), celui d'*historicisme* sera partout ailleurs repris ici, comme c'est le cas dans les différentes traductions des écrits de Benjamin s'y référant (débarassant le concept de son identité essentiellement allemande). Sur ce terme d'historicisme et l'usage qu'en fait Benjamin, voir le commentaire éclairant de Michael Löwy : <http://www.nnet.gr/historein/historeinfiles/histvolumes/hist04/historein4-lowy.pdf>

ces domaines rendus par eux indissociables. L'analogie établie par Kracauer entre histoire et cinéma repose largement sur quelques propositions fortes qu'il partage avec Benjamin (notamment celle d'une histoire interprète du réel). Dans *l'Histoire : des avant-dernières choses*, il reprend au mot des considérations déjà énoncées dans *Théorie du film*. En deux ou trois lignes, Kracauer y définit avec clarté les idées d'histoire et de cinéma qui traversent de façon déterminante son œuvre. Ce qu'il écrit là sur le travail de l'historien vaut pour celui du cinéaste :

L'historien obéit à deux tendances – la tendance réaliste qui le pousse à s'emparer de toute donnée intéressant le réel en même temps qu'une présence de tous les instants, celle d'une instance, et la tendance formatrice qui attend de lui qu'il explique le matériau disponible. Il est à la fois passif et actif, un enregistreur et un créateur⁴.

Publié en 1960, *Théorie du film* est l'aboutissement d'une réflexion qui, par delà des articles consacrés à la photographie, remonte aux années 1940 et au départ de Kracauer aux États-Unis, *via* Marseille où il est bloqué de juin 1940 à mars 1941. Édité en 1969, trois ans après la mort de Kracauer, *l'Histoire : des avant-dernières choses* constitue l'achèvement d'une réflexion entamée quarante ans plus tôt dans les colonnes d'un journal de Francfort, préoccupée alors par les liens entre la photographie et l'historicisme⁵. Vaste projet historiographique en même temps qu'essai théorique ouvert, inachevé, *l'Histoire : des avant-dernières choses* envisage de nouvelles formes d'écriture de l'histoire, elles-mêmes déterminées par une réflexion invariable sur la photographie et le cinéma. Pour Miriam Hansen, à qui l'on doit des textes fondateurs dédiés à l'École de Francfort, il ne fait guère de doute que *Théorie du film* et *l'Histoire : des avant-dernières choses* sont l'aboutissement d'une quinzaine d'années de réflexion sur les liens entre les médias photographiques et l'histoire, autant que le fruit de la très grande complicité amicale et intellectuelle qui unit Kracauer et Benjamin, depuis les années allemandes jusqu'à Marseille où les deux exilés ne manquent jamais l'occasion de débattre et de partager leurs réflexions⁶. Si les années entre Paris et Marseille ne les empêchent pas d'entretenir des débats déjà riches depuis près de vingt ans, si l'issue de la fuite de l'Allemagne nazie est leur séparation définitive, leurs pensées sont sans doute à jamais entremêlées et inséparables. Les écrits de Kracauer sur le cinéma et sur l'histoire sont avant toute chose le fruit de cette rencontre déterminante et de l'amitié qui le lie à Walter Benjamin, *jusqu'au bout*.

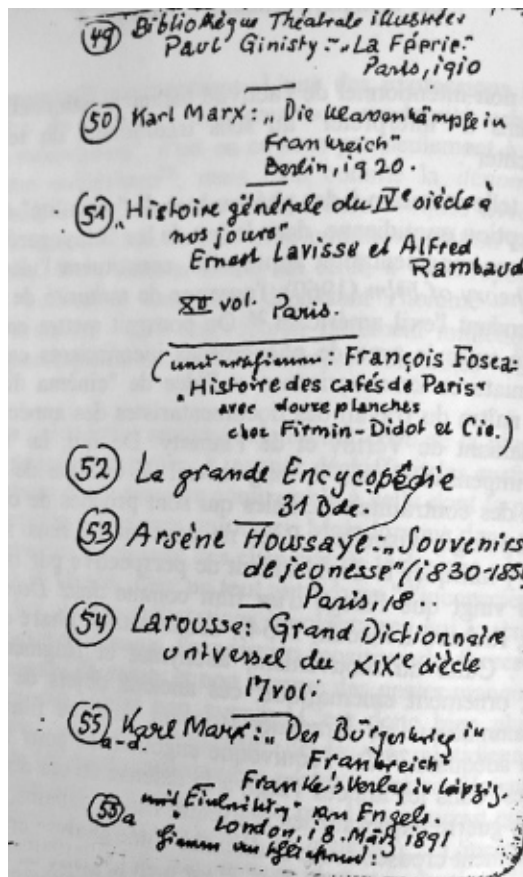
4. S. Kracauer, *l'Histoire : des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 105.

5. S. Kracauer, « La Photographie », *Frankfurter Zeitung*, 28 octobre 1927, dans *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Montréal/Paris, les Presses de l'Université de Montréal/Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Pensée allemande et européenne », pp. 26-45.

6. Miriam Bratu Hansen, « "With Skin and Hair" : Kracauer's *Theory of Film*, Marseille 1940 », *Critical Inquiry*, vol. 19, n° 3, The University of Chicago Press, printemps 1993, p. 444 (URL : <http://www.jstor.org/stable/1343960>). Voir également de la même auteure : *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2012.

Étrangement, la fortune de leurs œuvres frappe elle aussi par plusieurs similitudes. D'abord, les traductions françaises de leurs principaux écrits se feront longuement désirer. Ensuite, Benjamin est sans doute d'abord reconnu au delà des études cinématographiques. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » est un incontournable des recherches en art ou en photographie, plus accessoirement en cinéma. Par ailleurs, le théoricien de l'histoire qu'il fut n'a peut-être pas eu droit aux égards d'un penseur envisageant ni plus ni moins que la refonte complète de l'historiographie, jusqu'à son ultime travail, ses fameuses thèses sur l'histoire. Considérant toute l'actualité de celles-ci voici une dizaine d'années, Vanessa Schwartz a ainsi marqué son étonnement face à l'absence de Benjamin des grands ouvrages et des grandes revues, françaises et américaines, qui s'emparent, au tournant des années 1980, de la question des liens entre la mémoire et l'histoire, y compris dans *The American Historical Review* où elle publie son article⁷ ! Ce qu'elle relève là vaut certainement pour beaucoup d'historiens du cinéma, qui n'ont jamais porté un intérêt très grand aux écrits de Benjamin sur l'histoire – où la mémoire occupe pourtant une place de choix.

Au cœur de débats parfois houleux au moment de la sortie de *From Caligari to Hitler* en 1947, par la suite plus épisodiquement cité, son ami Kracauer n'a pas davantage droit à quelque privilège dans le champ des études cinématographiques en France⁸.



Siegfried Kracauer, manuscrit des notes pour *Offenbach*, 1936
(Deutsches Literaturarchiv, Marbach).

7. Vanessa R. Schwartz, « Walter Benjamin for Historians », *The American Historical Review*, vol. 106, n° 5, décembre 2001, pp. 1721-1743. (Voir le détail de ce que l'auteure indique en note 8, p. 1723 : elle relève notamment le désintérêt patent d'historiens comme Pierre Nora aux questions posées par Benjamin à la mémoire en histoire.)

8. Cette remarque sur le peu d'intérêt de la France pour Kracauer vaut bien pour ses deux derniers ouvrages. *De Caligari à Hitler* ([1947] traduction française en 1973 à l'Âge d'Homme) connaît en France une autre fortune, avec ses détracteurs et ses admirateurs s'engageant parfois dans des débats âpres. Je renvoie volontiers à un article de Leonardo Quaresima, paru juste avant l'édition française de *Théorie du film*, qui revient sur les liens (pas toujours très simples) de Kracauer et de la Filmologie, ou, plus largement, sur la réception très timide de ses autres écrits en France. Une étude détaillée de la réception de l'œuvre de Kracauer, notamment en France, reste à faire (voir Leonardo Quaresima, « Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer », 1895, n° 57, 2009, en ligne : <https://1895.revues.org/4008> et postface à la réédition française de *De Caligari à Hitler*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009).

Le constat est d'autant plus surprenant que la rédaction à la suite de deux ouvrages, dédiés à une théorie du film pour l'un et à une théorie de l'histoire pour l'autre, fait incontestablement de Kracauer un auteur singulier dans le cadre d'une historiographie du cinéma. Enfin, la traduction française de *Théorie du film*, tant attendue, ne suscite guère de réactions. Essentiellement deux notes de lecture dans des revues à la périphérie des études cinématographiques, l'une de Dork Zabunyan dans *Art press* (avril 2010) et l'autre de François Albera dans *Études photographiques* (juillet 2011), relèvent l'importance de la parution en 2010, cinquante ans après l'édition américaine. Non sans convenir des contextes différents entre les époques et les pays, entre les États-Unis dans les années 1960 et la France en 2010, force est de constater le peu d'écho pour les derniers écrits de Kracauer en France, hier et plus encore aujourd'hui.

Ces deux comptes rendus en France ne pèsent en effet pas très lourd face aux nombreuses recensions et aux études consacrées à *Theory of film* et à *History. The Last Things Before the Last* aux États-Unis, entre autres de Rudolf Arnheim, Ernest Callenbach, Heide Schlüpmann, Thomas Levin ou D. N. Rodowick⁹. Ces textes, auxquels s'ajoute le numéro spécial de la revue *New German Critique* dédié à Kracauer en 1991, vont bien au delà de la chronique, et semblent d'abord convenir de la pérennité théorique des propositions de Kracauer. Cet élan est heureusement prolongé quelques années plus tard dans les textes et les publications collectives essentiellement dus à Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix à la suite de la parution en 2006 en France de *l'Histoire : des avant-dernières choses*¹⁰. Pour autant, la reconnaissance de la portée des écrits de Kracauer dans le champ des études cinématographiques ne semble pas très grande. Après son édition française en 2010, *Théorie du film* replonge presque immédiatement dans la confidentialité.

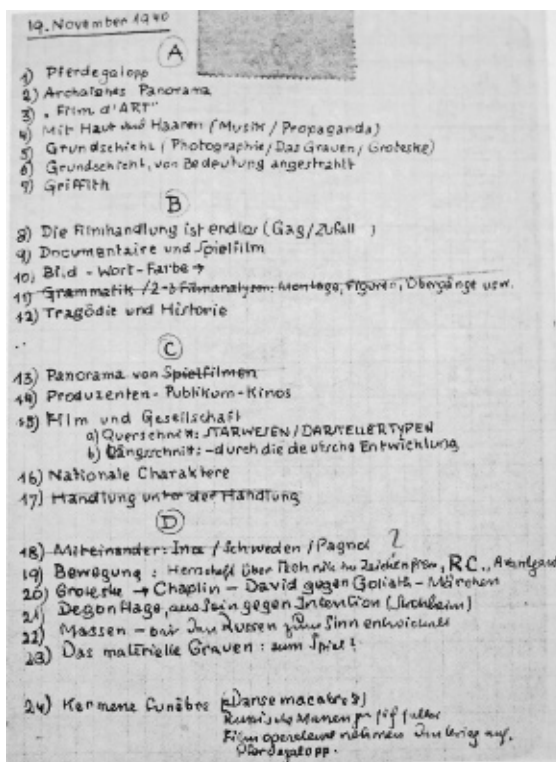
Ce constat ne manque pas de surprendre, car l'actualité des recherches de Kracauer est incontestable *a fortiori* dans le cadre d'une historiographie s'inquiétant de l'état de la discipline aujourd'hui. En effet, la (re)lecture de ses écrits invite à *impérativement* porter un regard critique et sans concession sur l'état de l'histoire du cinéma aujourd'hui (parfois aspirée par ses vieux démons historicistes, en redorant le blason du factuel et de l'évolution en histoire, en agitant en référence un épouvantail comme Leopold von Ranke ou encore en promouvant des projets à ce point large qu'ils ne visent, au fond, rien d'autre qu'une histoire universelle, totale et prétendument définitive, y incluant le cinéma, un objet noyé parmi d'autres). Ensuite, parce qu'il sont largement déterminés par des questions d'histoire et d'intermédialité, les écrits de Kracauer sont certainement des outils fort utiles en vue de l'étude des croisements du cinéma et des « nouveaux médias » (le jeu vidéo, les séries, le web-cinéma,

9. Voir notamment : Rudolf Arnheim, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 21, n° 3, printemps 1963, pp. 291-297 ; Wiley Ernest Callenbach, *Film Quarterly*, vol. 14, n° 2, hiver 1960, pp. 56-58 ; D. N. Rodowick, *New German Critique*, n° 41, *Special Issue on the Critiques of the Enlightenment*, printemps-été 1987, pp. 109-139 ; Charles A. Siepmann, *The Public Opinion Quarterly*, vol. 25, n° 1, printemps 1961, pp. 153-154 ; et *New German Critique*, n° 54, *Special Issue on Siegfried Kracauer*, automne 1991. (Sur les liens Kracauer/Arnheim, voir le texte de Thomas Elsaesser : <http://www.necus-ejms.org/siegfried-kracauer-affinities/>).

10. P. Despoix et Peter Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, Paris/Laval, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme et les Presses de l'Université de Laval, 2006.

etc.). Alors qu'aujourd'hui le cinéma fait face à l'émergence de « nouveaux médias » que nul ne peut ignorer, sa lecture des films n'a en effet de cesse de mettre à l'interrogatoire leur fidélité au cinéma et leurs affinités avec d'autres pratiques, se focalisant sur les points de tension qui particularisent certains films, ces « fissures » qu'il observe dans des films en équilibre instable entre cinéma et théâtre, roman ou peinture, entre documentaire et expérimental ou fiction.

Pour l'actualité et la portée de ses propositions, la pensée théorique de Kracauer sur le cinéma et sur l'histoire mérite sans doute une considération renouvelée de la part des historiens du cinéma. Plus prosaïquement, que les écrits de Kracauer puissent servir une réflexion d'ordre historiographique ne souffre aucune contestation. Du moins cette idée s'impose-t-elle chez plusieurs historiens. Deux historiens de renom, Carlo Ginzburg et Jacques Revel, ne s'y sont pas trompés, et y engagent, disant l'importance aujourd'hui des écrits de Kracauer (du côté de l'histoire du cinéma et des médias entre autres). Dans la préface de *l'Histoire : des avant-dernières choses*, Revel parle d'un « livre profond » et d'une « fraternité secrète » avec un auteur qui est pour lui d'abord un théoricien du cinéma. Ni philosophe de l'histoire, ni épistémologue, ni même historien aux yeux de Revel, celui-ci situe Kracauer « dans un entre-deux, une zone franche à partir de laquelle il s'interroge sur le statut des objets historiques et sur les conséquences qu'il convient d'en tirer, plus généralement sur ce qui rend possible et limite l'activité historique »¹¹. De son côté, Carlo Ginzburg considère que *l'Histoire : des avant-dernières choses* n'est sans doute rien de moins que la « meilleure introduction à la micro-histoire »¹².



Siegfried Kracauer, sommaire de « L'Esquisse de Marseille », 1940 (Deutsches Literaturarchiv, Marbach).

11. Jacques Revel, « Siegfried Kracauer et le monde d'en-bas », dans *l'Histoire : des avant-dernières choses*, op. cit., p. 18.

12. Carlo Ginzburg, « Microhistory: Two or Three Things that I Know about It », *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, vol. 20, n° 1, automne 1993, p. 19. URL : <http://www.jstor.org/stable/1343946>. Voir également : Carlo Ginzburg, « Détails, gros plan, micro-analyse », dans Philippe Despoix et Peter Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, op. cit., p. 64. Au détour de ce portrait, on peut relire ce que dit Kracauer de Benjamin, comme pour nous conduire sur une autre voie d'entrée possible de la micro-histoire, notamment lorsqu'il écrit que « sans cesse il [Benjamin] lui importe en particulier de démontrer que le grand est petit et que le petit est grand ». (Siegfried Kracauer, « Les écrits de Walter Benjamin », dans *l'Ornement de la masse. Essai sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008, p. 231).

Dans le même temps, Peter Schöttler écrit, sans doute à raison, que Kracauer n'a certainement aucune « intention d'actualité ou de complétude historiographique », voire que « de temps en temps, on a même l'impression qu'un auteur se trouve cité par hasard, uniquement à titre d'exemple »¹³. Dans tous les cas, la complexité de sa pensée, ainsi que l'éclatement et la multiplicité de ses références s'imposent aisément. De la même façon, quelques constantes traversant son essai sur l'histoire permettent sans doute de caractériser sa réflexion. Ainsi, Kracauer fustige sans nuance, de façon presque épidermique, toute forme « d'élaboration scientifique de l'histoire universelle ». Voilà certainement un des principaux *topoi* ponctuant les écrits de Kracauer, en même temps qu'un point d'accord avec la réflexion sur l'histoire de Benjamin, lequel, dans la « Thèse XVII » (déjà évoquée ici à propos de l'impérative dimension théorique du travail historien), dit le plus radicalement son opposition à toute forme d'histoire universelle. Tout glissement en ce sens, fût-il opéré par celui que Kracauer désigne par ailleurs comme « l'historien par excellence », Marc Bloch, est commenté de façon intraitable dans *l'Histoire : des avant-dernières choses*¹⁴.

Sur cette voie, l'historien suisse Jacob Burckhardt joue peut-être le rôle de point d'appui et de « maître à repenser l'histoire universelle ». Du moins l'histoire que défend le Bâlois dans ses *Considérations sur l'histoire universelle* (des notes de cours des années 1870-1871, publiées en 1905 dans une édition posthume) est une histoire en mouvement, constituée d'interactions, faite de réseaux interagissant. Kracauer trouve ainsi chez Burckhardt les germes d'une théorie critique de l'histoire dont « l'essence même est le changement » et où, écrit l'historien suisse vers 1870, « tout est plein de bâtardise »¹⁵. Burckhardt détermine très largement la réflexion de Kracauer dans son refus d'une histoire positiviste et dans son rejet de l'histoire universelle :

Notre profond et ridicule égocentrisme tient pour heureux les âges qui ont quelque ressemblance avec notre propre mode de vie ; nous louons les forces et les hommes du passé sur les actions desquels semblent fondés notre existence actuelle et notre bien-être relatif. Comme si le monde et l'histoire universelle n'existaient que pour nous ! Chacun s'imagine que son époque est l'accomplissement de toutes les précédentes, alors qu'elle ne forme qu'une des mille vagues qui se succèdent dans le temps. Une telle opinion est bien compréhensible de la part d'un homme qui s'imagine avoir atteint à peu près le but auquel ses moyens lui permettaient d'aspirer ; souhaite-t-il au contraire un changement, il espère alors en être bientôt témoin et pouvoir même aider à le provoquer¹⁶.

Relire Kracauer aujourd'hui, c'est ainsi, d'une part, revoir, découvrir aussi, les films dont il parle, pour parfois réévaluer ses analyses comme points d'accroche d'une théorie du film et, de l'autre, c'est

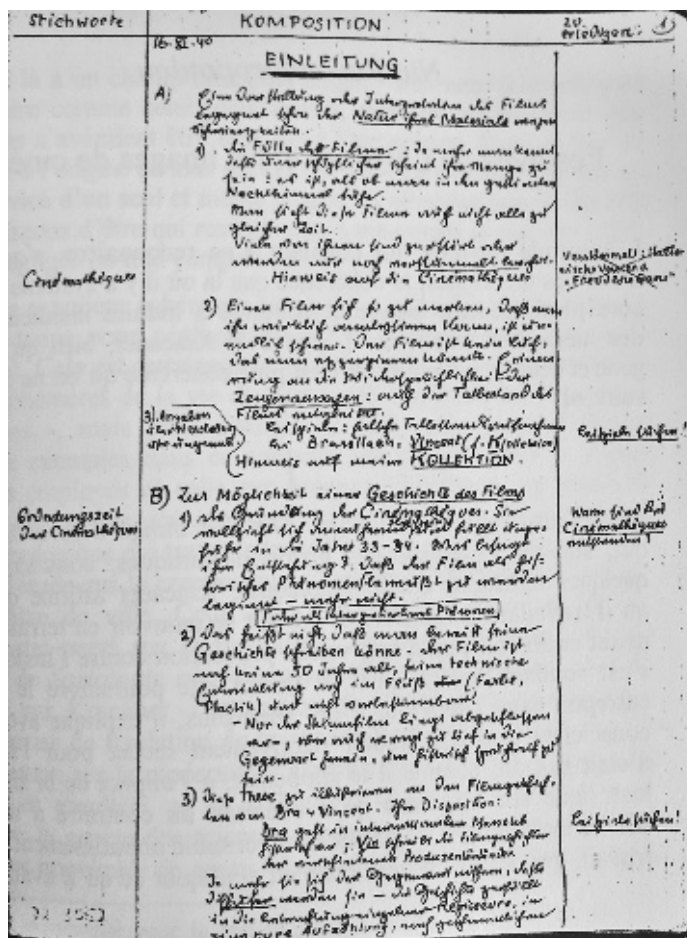
13. Voir Peter Schöttler, « L'historien entre objectivisme et subjectivisme. Siegfried Kracauer face à Marc Bloch », dans Philippe Despoix et Peter Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, op. cit., p. 78 et S. Kracauer, *l'Histoire : des avant-dernières choses*, op. cit., p. 202.

14. S. Kracauer, *ibid.*, p. 126.

15. Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle* [1870], Paris, Éditions Allia, 2001, p. 28.

16. *Ibid.*, p. 254.

reconsidérer la lecture des auteurs, philosophes, historiens, ces nombreuses références qui constituent la colonne vertébrale de sa théorie de l'histoire. Appréciant tour à tour *The Grapes of Wrath* (les Raisins de la colère), *Little Fugitive* (le Petit Fugitif), *Entr'acte* ou encore *Valley town*, reprenant Raymond Aron, Henri-Irénée Marrou, Jacob Burckhardt, Claude Lévi-Strauss, Robin G. Collingwood et Isaiah Berlin, les index des films et des auteurs convoqués par Kracauer dans ses théories du film et de l'histoire constituent la matière première d'une exploration de *Théorie du film* et de *l'Histoire: des avant-dernières choses*. Si ses écrits sur le cinéma conviennent son lecteur à découvrir des films parfois oubliés, son essai sur l'histoire l'invite à ne pas négliger l'exploration d'un terrain peu exploré en France, essentiellement fréquenté par des philosophes de l'histoire ou des historiens anglo-saxons qui lui sont contemporains.



Siegfried Kracauer, notes sur l'histoire du cinéma, 16 novembre 1940
(Deutsches Literaturarchiv, Marbach).

À l'Index

Jusqu'aux années 1960, l'historiographie connaît quelques épisodes déterminants qui ont questionné, parfois durement critiqué, les fondements de l'histoire, et des principes édictés au XIX^e siècle (entre autres par Langlois et Seignobos). Kracauer n'ignore pas grand-chose de la littérature gravitant autour de l'histoire depuis l'entre-deux guerres. Son essai d'historiographie, d'une culture très large, est non seulement le bilan de ses propres propositions, dans la continuité de ses premiers articles, mais aussi un travail marqué en profondeur par un regard critique commun à des auteurs qui, *a priori*, ne partageaient pas beaucoup avec lui. Si un demi-siècle sépare les « versions originales » des traductions françaises de *Théorie du film* et de *l'Histoire: des avant-dernières choses*, leur parution dans les années

1960 s'inscrit à une époque où l'histoire contemporaine et des domaines proches s'inquiètent de persistances positivistes.

Ce « moment 1960 », qui n'est certainement pas sans lien avec l'émergence de la Nouvelle Histoire française des années 1970, est autant l'affaire d'*outsiders* philosophes, épistémologues ou anthropologues que d'initiatives collectives comme la création en 1960 de la revue américaine *History and Theory*. Dans tous les cas, l'histoire est littéralement secouée dans ses fondations. Alors que les *Annales* ont révolutionné l'idée d'histoire, plusieurs textes, à l'initiative d'historiens, professionnels ou non, semblent (re)considérer l'actualité, voire l'urgence d'un regard critique sur l'histoire. Kracauer s'inscrit parfaitement dans ce mouvement large, non sans établir une continuité entre ses considérations au moment de l'écriture de son diptyque et ses propres réflexions de la seconde moitié des années 1920. C'est le sens de sa surprise au tout début de *L'Histoire : des avant-dernières choses*, une « révélation » sans doute largement feinte, où il constate l'intemporalité de ses propos de 1927, dans son fameux texte croisant des questions d'histoire et des « médias photographiques » :

Quand je me tournais vers l'histoire [...] je me voyais en train d'explorer un terrain nouveau, comme pour échapper aux préoccupations qui m'avaient trop longtemps obsédé. [...] J'eus récemment l'occasion de relire mon texte sur la « Photographie », et je fus absolument stupéfié de constater que dans cet article des années 1920, je comparais déjà l'historisme et la photographie. Avais-je été aveugle jusqu'à cet instant ?¹⁷.

Théorie du film et *L'Histoire : des avant-dernières choses* sont les témoins des grands courants de pensée de cette époque, en histoire et en cinéma. Traversant quarante ans de l'histoire des idées, l'œuvre de Kracauer constitue un parcours stimulant des *Annales* aux « Thèses » de Benjamin, jusqu'aux années 1960. Autour des courants de pensée qui caractérisent cette époque, où se croisent des questions d'histoire, d'épistémologie ou encore d'anthropologie, Carlo Ginzburg et Carlo Poni relèvent de nouvelles initiatives en histoire, dont l'émergence de la micro-histoire :

On peut sans grand risque poser que le succès croissant des reconstructions microhistoriques a quelque chose à voir avec la montée de doutes sur certains processus macro-historiques. [...] Le rapport toujours plus étroit qui s'est noué entre l'histoire et l'anthropologie est tout ensemble le symptôme et l'instrument de cette prise de conscience. [...] La fin de l'illusion ethnocentrique (qui coïncide paradoxalement avec l'unification du marché mondial) a rendu inconcevable l'idée d'une histoire universelle. Seule une anthropologie imprégnée d'histoire, ou, ce qui revient au même, une histoire imprégnée d'anthropologie, pourra repenser à l'aventure multi-millionnaire de l'espèce *homo sapiens*¹⁸.

17. S. Kracauer, *L'Histoire : des avant-dernières choses*, op. cit., pp. 55-56.

18. C. Ginzburg et C. Poni, « La micro-histoire ». URL : <http://www.cairn.info/revue-le-debat-1981-10-page-133.htm>, pp. 1-2.

Pour Ginzburg et Poni, « la fin de l'illusion ethnocentrique a rendu inconcevable l'idée d'une histoire universelle ». Voilà bien une manière de dire le décroisement ici entre l'anthropologie et l'histoire, et l'influence déterminante de domaines extérieurs ou de chercheurs étrangers à l'histoire. Les deux auteurs ne prennent pas appui sur l'anthropologie pour rien, sachant l'importance de cette discipline dans leur propre champ, mais aussi sa dimension particulièrement critique, voire polémique, chez un Claude Lévi-Strauss notamment. Partageant avec l'anthropologie le rejet de l'histoire universelle, Kracauer emprunte à l'auteur de *la Pensée sauvage* une posture particulièrement sévère à l'égard de l'histoire :

Bien évidemment, le degré d'intelligibilité des récits historiques est fonction de l'ampleur de leur visée. Plus elle est large, plus vaste est le passé qu'ils rendront intelligible. Mais ce surcroît d'intelligibilité a un prix. Ce que l'historien gagne en ampleur, il le perd en termes de (micro-)information. « Selon le niveau où l'historien se place, écrit Lévi-Strauss, il perd en information ce qu'il gagne en compréhension, ou inversement »¹⁹.

L'anthropologue considère les différents domaines qui font l'histoire comme autant d'histoires « d'inégales puissances » dont « on aurait tort de croire que [les] emboîtements reconstituent progressivement une histoire totale »²⁰. Pour Lévi-Strauss, l'histoire doit sortir d'un cycle infertile, celui du « choix relatif entre une histoire qui apprend plus et explique moins, et une histoire qui explique plus et apprend moins »²¹. Et d'ajouter que « l'histoire consiste entièrement dans sa méthode. Loin donc que la recherche de l'intelligibilité aboutisse à l'histoire comme à son point d'arrivée, c'est l'histoire qui sert de point de départ pour toute quête de l'intelligibilité. Ainsi qu'on le dit de certaines carrières, l'histoire mène à tout, mais à condition d'en sortir »²². Lévi-Strauss récuse ainsi le postulat selon lequel l'histoire, micro- ou macro-, puisse être une fin en soi. L'idée-même d'une histoire universelle ethnocentrique est balayée du revers de la main lorsqu'il s'incrit en faux contre toute forme d'humanisme abstrait.

L'histoire vaut alors non pas d'abord pour ce qu'elle apprend ou explique, mais bien pour sa méthode. Elle doit être le socle du chemin qui conduit à la connaissance. Elle vaut pour le savoir qu'elle constitue et, prioritairement, pour la pensée qu'elle suscite – soit sa dimension théorique. Ainsi, Kracauer convoque Lévi-Strauss tel un point d'appui contre l'élaboration scientifique de l'histoire universelle, redisant par là le rôle déterminant que l'anthropologie doit jouer dans sa propre réflexion. Ce détour est l'occasion de s'opposer à Bloch pour qui « la seule histoire véritable, qui ne peut se faire que par entraide, est l'histoire universelle »²³. Avec Benjamin et Lévi-Strauss, ou encore Burckhardt,

19. S. Kracauer, *l'Histoire : des avant-dernières choses*, op. cit., p. 195. Voir Claude Lévi-Strauss, *la Pensée sauvage* [1962], Paris, Plon, coll. « Agora Pocket », 1990, p. 312.

20. C. Lévi-Strauss, op. cit., p. 311.

21. *Ibid.*, p. 312.

22. *Ibid.*, p. 312 et p. 313.

23. Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 66.

Kracauer dit ne pas croire en une histoire dont la première et principale vertu serait d'additionner le savoir aux fins d'une (chimérique) histoire totale, privilégiant exclusivement la connaissance (illusoire) à la (vraie) compréhension de la réalité. « Plus vaste est la gamme de valeurs et d'entités que nous pouvons passer en revue, plus il y a de risques que leurs caractéristiques singulières soient perdues de vue » note-t-il dans *Théorie du film*²⁴. L'amplitude de l'histoire universelle est plutôt le signe d'une méconnaissance de la réalité. Le décentrement du sujet, en l'occurrence celui de l'historien, constitue sans doute un des apports de l'anthropologie auquel quelques penseurs de l'histoire prêtent garde. Du moins, la fin de l'illusion ethnocentrique doit-elle aller de pair avec la reconnaissance de la dimension subjective de l'histoire et le refus catégorique d'une histoire universelle et chronologique. Pour le coup en parfait accord avec Bloch, Kracauer aspire à une forme d'histoire qui « ne souffre pas d'autarcie » et qui « ne se définit pas uniquement par son objet », considérant certainement à l'instar de l'historien français, que « ses limites peuvent être fixées par la nature propre de ses méthodes »²⁵.

Enfin, comme l'histoire universelle, toute forme de déterminisme historique subit les foudres de Kracauer. Depuis ses premiers textes (et en parfait accord avec les choix de Benjamin) jusqu'à ses derniers écrits sur le film et l'histoire, il adopte une posture l'écartant de la doxa marxiste promouvant une forme de déterminisme historique, qui est contraire aux thèses sur l'histoire de Benjamin et de Kracauer. Là encore Burckhardt va servir d'appui à ce dernier pour déconsidérer toute idée d'histoire, tout modèle, qui prétend à une forme d'accomplissement dans le déroulement de l'histoire. Sur cette voie, Kracauer trouve chez plusieurs intellectuels contemporains de *Théorie du film* et de *l'Histoire : des avant-dernières choses* (des philosophes et des historiens plutôt « libéraux » comme Berlin, Aron et Marrou) des alliés objectifs le confortant dans son hétérodoxie marxiste. Ce pas de côté vis-à-vis d'un « marxisme historique » ne date pas des années 1960, et n'entrave en rien son regard critique. Ainsi, lorsqu'il écrit que « l'art au cinéma est réactionnaire » dans *Théorie du film* et qu'il déconsidère les films trop attirés par leurs propres qualités formelles aux dépens des vertus réalistes du média (en particulier les abstractions rythmiques), il emploie un vocabulaire et un ton qui ne sont pas sans rappeler Bertolt Brecht, hétérodoxe marxiste notoire avec Benjamin²⁶.

Si l'universalisme et le déterminisme en histoire attirent toute l'attention critique de Kracauer, les auteurs qu'il convoque dans *Théorie du film* et *l'Histoire : des avant-dernières choses* sont là pour contribuer à l'élaboration d'une théorie de l'histoire (du cinéma) définitivement débarrassée de « qualités » associées par lui à l'historicisme qu'il combat depuis ses premiers articles. Lorsqu'il rédige *Théorie du film* et *l'Histoire : des avant-dernières choses*, Kracauer se trouve ainsi de réelles affinités avec quelques chercheurs, dont certains « historiens professionnels » contemporains qui se revendiquent d'une philosophie critique de l'histoire (si l'on veut bien se rappeler un ouvrage de Raymond Aron). Sans pour autant renier les principes qui déterminent sa pensée depuis les années 1920, ni même ses affinités avec Marx, il privilégie toujours une réflexion autour d'une idée d'histoire débarrassée des oripeaux déterministes et scientistes du XIX^e siècle.

24. S. Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., p. 416.

25. M. Bloch, op. cit., p. 65 et p. 66.

26. S. Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., p. 425.



« ... Il [*Finis Terrae*] est d'un grand intérêt car il met en évidence les difficultés auxquelles ont affaire les cinéastes qui se proposent de tisser quelque histoire trouvée très élaborée dans la texture non narrative de plans documentaires.

Il leur faut un tact très fin pour réaliser la fusion de ces modes divergents de continuité qui entrent nécessairement dans un documentaire narratif. »

(S. Kracauer, *Théorie du film*, p. 358-359 de l'édition française)



Finis Terrae (Jean Epstein, 1929).

Les travaux de Kracauer sur l'histoire et sur le cinéma paraissent se fondre dans un vaste courant critique. Le lancement de la revue *History and Theory* en 1960 est certainement symptomatique de ce mouvement de grande ampleur. Exactement contemporaine des deux grands projets éditoriaux sur le cinéma et sur l'histoire de Kracauer, *History and Theory* attire certainement son attention parce que ce projet correspond d'assez près à ses propres ambitions, notamment de concilier histoire *et* théorie. Il s'y réfère souvent, reprenant des philosophes et des historiens qui vont bientôt jouer un rôle déterminant dans le renouvellement de l'histoire aux États-Unis, comme Hayden White dont les premières contributions dans *History and Theory* n'échappent pas à la perspicacité de Kracauer. Mentionné une demi-douzaine de fois dans *L'Histoire : des avant-dernières choses*, Berlin lui permet d'envisager la proximité de leurs questionnements respectifs sur l'histoire. Auteur que Kracauer associe à Burckhardt et Huizinga, il affirme toute l'actualité d'une *relecture critique* de Marx :

Il existe une dimension qui se situe *au-dessus* du vrai et du faux. En y assignant une place à l'œuvre de Burckhardt, Huizinga veut nous faire entendre que ses idées sont impérissables, qu'elles s'avèrent justes ou non. Isaiah Berlin manifeste la même générosité envers l'exactitude factuelle de la doctrine marxiste : « Même si toutes ses conclusions étaient fausses, son importance dans la création d'une attitude complètement neuve dans le domaine des questions sociales et historiques, ouvrant de nouvelles voies à la connaissance humaine, est incomparable. » [...] Ce qui confère aux idées historiques une importance durable, c'est qu'elles relient le particulier au général en les articulant de façon tout à fait singulière. Toute mise en relation de ce type étant une histoire incertaine, les idées historiques ressemblent à des éclairs illuminant l'obscurité. [...] Leur apparition « provoque un choc dans le système tout entier, le choc de la reconnaissance »²⁷.

Convenant que « la valeur d'une interprétation dépend entièrement de sa (relative) adéquation aux faits établis », l'indication de la prévalence des sources et des faits, c'est-à-dire d'une méthode historique, est affirmée, non sans convenir de la « dimension formatrice », créatrice si on veut, du travail de l'historien. D'autre part, Berlin conforte Kracauer dans la défense, fondatrice à ses yeux, des qualités d'une histoire dynamisée par *le moi de l'historien* (ce sont ses mots), c'est-à-dire une histoire déterminée par la subjectivité de son *interprète*. Kracauer reprend les paroles d'un certain Rudolf Bultmann, déclarant que « l'interprétation la plus subjective de l'histoire est en même temps la plus objective »²⁸. Sans doute le texte inaugural de *History and Theory* que signe Berlin a-t-il un impact sur Kracauer par *le bilan critique* qu'il effectue de l'état de l'histoire à l'aube des années 1960 ?

27. S. Kracauer, *L'Histoire : des avant-dernières choses*, op. cit., pp. 163 et 164. Voir Isaiah Berlin, « History and Theory: the Concept of Scientific History », *History and Theory*, Wiley Wesleyan University, vol. 1, n° 1, 1960, pp. 1-31 (URL : <http://www.jstor.org/stable/2504255>) et *Karl Marx. His Life and Environment*, New York, Oxford University Press, 1959 (Traduction française : *Karl Marx. Sa vie, son œuvre*, Paris, Gallimard, 1962).

28. *Ibid.*, p. 165. Voir Rudolf Bultmann, *History and Eschatology. The Presence of Eternity*, New York, Harper, 1962.

Auteur en 1954 d'un ouvrage entre histoire et philosophie de l'histoire (*De la connaissance historique*), Henri-Irénée Marrou est à son tour fréquemment convoqué à la barre par Kracauer notamment parce qu'il tisse des liens particuliers entre l'histoire et quelque acte créateur, en vue sans doute d'une philosophie *critique* de l'histoire. Pour Marrou, « l'histoire est le résultat de l'effort, en un sens créateur, par lequel l'historien, le sujet connaissant, établit ce rapport entre le passé qu'il évoque et le présent qui est le sien ». Pour autant, l'histoire n'est pas, ajoute-t-il, « un jeu gratuit, le libre exercice d'une imagination fabulatrice »²⁹. L'histoire ne va pas de soi ; elle est « un combat de l'esprit », en même temps qu'une méthode et une construction théorique. Elle est une « vérité valable *pour moi* » écrit Marrou, avant de défendre une « théorie qui, mettant en évidence le lien de caractère *personnel* établi entre l'histoire et son historien, ne doit pas pour autant s'interpréter dans un sens individualiste »³⁰.

D'une part, l'objectif du travail de l'historien est la connaissance : « L'œuvre ressentie comme la plus personnelle sera souvent celle où, sans qu'il l'ait prévu, l'historien cherchant la solution de son problème, répondra en fait à la question qui importait le plus aux hommes de son temps »³¹. Il y a là quelque chose de l'ordre de ce que Kracauer entend par la *dimension réaliste* de l'histoire (qui ne peut être voilée par les qualités formatrices inhérentes au travail de l'historien). D'autre part, Marrou considère toute l'importance des moyens à la disposition de l'historien, et leur mise en œuvre en vue de cette connaissance, soit une méthode. En plusieurs formules se répétant, Marrou affirme l'impératif de ce qui s'apparente à la dimension formatrice du travail historique. En ce sens, il écrit que « tous les grands historiens ont été aussi de grands artistes du verbe », ou encore que « pour mener à bien sa tâche, pour remplir vraiment sa fonction, il est nécessaire que l'historien soit aussi un grand écrivain ». En une réflexion qui frappe par sa proximité avec la pensée de Kracauer, Marrou n'est pas loin de regretter que l'on ne reconnaisse pas à l'histoire sa dimension formatrice en

CONTENTS	
VOL. 2	NO. 1 (7) 1956
THE FOUND STORY AND THE EPISODE Dr. Siegfried Kracauer	1
BORINAGE — A DOCUMENTARY EXPERIENCE, Joris Ivens	6
LA STRADA — THE ROAD TO SAINTLY FOLLY, Edouard de Laurot	12
FOREIGN FILM DISTRIBUTION IN THE U.S.A. An interview with Thomas J. Brandon by F. de Laurot and Jonas Meisler	15
GENERATION WITHOUT A CAUSE Eugene Archer	18
THE EVIL THAT MEN DO ("Richard II" and "Boris Godunov"), Jay Leyda	21
METAPHYSIC OF ORDEP, Carl Dreyer	24
VENICE FILM FESTIVAL (Part II), Lotte H. Eisner	24
COFFEE, BRANDY & CIGARS (XXII), Herman G. Weinberg	24
A THIN SLICE OF AMERICANA ("Picnic"), Andrew Sarris	26
RENE CLAIR'S LES GRANDES MANŒUVRES, Lotte H. Eisner	27
PAGNOL AND THE AESTHETIC OF TRUTH ("Letters From My Windmill"), John G. Christ	29
BOOKS	31
FRANK STAUFFACHER MEMORIAL SCHOLARSHIP	31

ON THE COVER: "The funeral and fantastic hybrid of horror and truck" in the wrong Italian film LA STRADA, by Federico Fellini, distributed by TRANS-LUX. (See 2009-10, page 12)

Film Culture n° 1, vol. 2, 1956. Sommaire.

29. Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, « Points », 1954, p. 51.

30. *Ibid.*, p. 52, pp. 212 et 267.

31. *Ibid.*, p. 268.

plus de ses qualités réalistes, car « cette évidence a été obscurcie par les discussions que nos prédécesseurs ont menées sur le thème “Que l’histoire doit être une science et non un art” »³².

Fissures : l’histoire et le cinéma en deux dimensions³³

Même sommaire, un premier parcours parmi les lectures de Kracauer permet de proposer deux observations. D’abord, les auteurs qu’il convoque ont en commun avec lui le bannissement d’une histoire universelle aux accents déterministes et scientistes. Ensuite, ce que Kracauer partage avec eux, c’est *a minima* l’idée d’une histoire sensible à ce qu’il désigne par les dimensions formatrice et réaliste. Ce que Kracauer défend, outre l’idée d’une armature théorique en histoire, c’est bien une histoire proche d’un « domaine intermédiaire », entre art et science, pas une histoire impressionniste, pas davantage une histoire prétendument objective et « froidement » scientifique, mais une histoire toujours ancrée dans le réel et qui bénéficierait des capacités créatrices de l’historien, celui qui fait l’histoire. Cette histoire en deux dimensions, c’est bien ce qu’il trouve, parfois entre les lignes, chez les auteurs qui ont toujours nourri sa pensée (Burckhardt, Benjamin) jusqu’à ceux qu’il découvre plus tardivement (Marrou, Lévi-Strauss, Berlin) :

Sa prétention à être une science est tout sauf incontestée. On ne peut pas non plus dire que c’est un art, bien qu’elle ait des caractères d’un genre littéraire. Et bien entendu, elle n’est pas non plus affaire d’opinions impressionnistes. L’histoire, telle que nous la connaissons aujourd’hui, se situe quelque part entre les dimensions définies par ces recherches et ces préférences. Elle relève d’un domaine intermédiaire. Néanmoins, ce domaine est loin d’être reconnu pour tel³⁴.

Cette idée d’une histoire à la jonction de ces deux dimensions s’impose définitivement chez Kracauer. De même, ce qu’il observe dans un film est là aussi ce point de tension entre lesdites tendances formatrice et réaliste auxquelles doit également obéir le cinéma. Et c’est bien là que l’histoire et le cinéma sont définitivement conjoints dans sa pensée. L’une et l’autre ont pour tâche commune d’interpréter le réel, qui est leur objet et leur terrain d’investigation commun ; l’une et l’autre se caractérisent par deux dimensions (réaliste et formatrice) entre lesquelles ils oscillent et cherchent leur équilibre. Les photographies, les films et les écrits d’historiens oeuvrant sur cette voie à double entrée participent ensemble à l’élaboration de sa pensée.

32. *Ibid.*, pp. 274 et 273.

33. Sur ce concept de « fissure » chez Kracauer, voir la publication de mon intervention au colloque d’Udine en avril 2014 : « Le cinéma et l’histoire, deux “façons de penser” à part en vis-à-vis. Note sur l’indétermination du cinéma », dans Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta, Andrea Marianni (dir.), *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories*, Udine, Forum, 2015, pp. 215-222.

34. S. Kracauer, *l’Histoire : des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 69. C’est déjà le sens de l’interrogation de Burckhardt – « Comment l’histoire s’exprime-t-elle avec l’art ? » – qui n’est pas loin d’envisager les dimensions formatrice et réaliste de l’histoire et de l’art (J. Burckhardt, *op. cit.*, p. 79).

THE FOUND STORY AND THE EPISODE

DR. SIEGFRIED KRACAUER

A. INTRODUCTION

a) Résumé of the two preceding chapters: Feature films follow the lines of a story or intrigue. However, there are various story types; and the question arises whether or not they are equally adequate to the medium. To answer this question it would seem best to differentiate between story types according to form and content and first to inquire into the possible impact of differences in form. Do certain story forms facilitate cinematic treatment while others are likely to obstruct it? As has been shown so far, the theatrical story—that is, a story type patterned on the theatrical play—definitely resists translation into cinematic language; and the same more or less applies to stories which take their cue from the novel. One is safe in assuming that none of the traditional literary forms is genuinely cinematic.

b) In consequence, if there are story forms which facilitate cinematic treatment—and why should one doubt their occurrence as long as their nonexistence cannot be proved?—they must be construed independently of the established literary genres—construed in terms which make it clear that they tend to conform to the preference of the medium—for instance, its affinity for endlessness, the fortuitous, etc.

c) Story forms are obviously cinematic to the extent that they enable the camera to explore physical reality, thereby suggesting the "flow of life." In other words, if the film-maker's formative energies associate themselves with story forms of this kind he may follow the realistic tendency inherent in photography and film and thus live up to the spirit of the medium.

d) Two such story types are discernible: the *found story* and the *episode*, as they may be called. They overlap.

B. THE FOUND STORY

a) Introduction

1) Definition

The name of the found story is derived from the fact that it is found in actual visible reality. When you watch long enough the surface of

Dr. Kracauer is preparing a book on the aesthetics of film which will be published by the Oxford University Press. During the recent past he has drafted a comprehensive syllabus of his book, including all relevant concepts, arguments, analyses. The following pages are drawn from this syllabus.

water you will discover certain patterns in it. Found stories are in the nature of such patterns. As has been anticipated in earlier contexts, this story type develops in the womb of documentary. Moreover, being not contrived but found, it is inseparable from films animated by documentary intentions.

2) Characteristics

The found story refers throughout to the actuality in which it lies dormant. And since it is part and parcel of the raw material on which the camera draws, it can hardly grow into a self-contained whole.

Accordingly, whatever the found story conveys will be typical of the "world about us" (Rotha's term) featured by documentary.

3) Genres

Found stories differ from each other according to the degree of compactness or distinctness they attain. They may be arranged along a continuum which ranges from embryonic story patterns at the one pole to fairly well-contoured stories, often packed with dramatic action, at the other. Somewhere in-between lies Flaherty's "slight narrative" which represents a special case. These three genres will be discussed presently.

b) Embryonic patterns

Take Sucksdorff's *People in the City* (1946), a "city symphony" picturing Stockholm street life in documentary fashion: it includes 3 found stories in a pupa state—"stories" which hardly detach themselves from the non-story texture of environmental impressions. A young man who has sought shelter from the rain in a doorway follows a young girl standing beside him after the rain has stopped. School children in a church, awed by the organ music and the sanctity of the place, try to find a marble which one of them has dropped. A young fisherman spreads his small haul on the bank and, busy with other things,

L'étude de l'analogie entre histoire et cinéma constitue un des fils conducteurs de son dernier ouvrage, *L'Histoire : des avant-dernières choses*, pour le reconduire sur les traces de *Théorie du film* et de ses premiers articles croisant déjà des questions d'histoire et de cinéma. Il y reconsidère plus précisément cette analogie, marquant au passage sa défiance à l'égard de quelques idées d'histoire et de photographie qui prévalent du XIX^e siècle aux années 1960. *L'Histoire : des avant-dernières choses* est une critique lucide de l'état de l'histoire vers 1960 en même temps qu'un essai théorique, prospectif, sur ce que peut l'histoire (mais aussi le film, jamais très loin). Cet essai est une forme de théorie de l'histoire qui s'inscrit dans la foulée d'une théorie du film, en vue d'une écriture renouvelée de l'histoire du cinéma, et pourquoi pas quelque chose comme la proposition d'une histoire théorique du cinéma. Aux premières pages de *L'Histoire : des avant-dernières choses*, Kracauer revendique sa posture, celle d'un théoricien arpenteur des marges de l'histoire :

De sorte que, sur la durée, l'essentiel de mes efforts, pour incohérents qu'ils paraissent, s'ordonnent selon une même direction – ils ont servi et servent encore un seul propos : réhabiliter des visées et des modes d'existence qui n'ont pas encore reçu de nom et restent de ce fait ignorés ou mal compris. Peut-être cela vaut-il moins pour l'histoire que pour la photographie ; pourtant, l'histoire dénote elle aussi une disposition d'esprit, et cerne une région du réel qui, en dépit de tout ce qu'on a pu en dire, reste en grande partie *terra incognita*³⁵.

Ce travail de l'historien n'est pas sans correspondre à celui du théoricien du cinéma qui revendique six ans plus tôt son intérêt pour des films explorant un réel toujours incertain, et affirmant la place que le cinéma doit occuper dans notre monde et dans le contemporain. Lorsque Kracauer récusé toute forme de déterminisme, c'est bien parce qu'il est un « insatisfait » (pour reprendre Benjamin le qualifiant) et qu'il refuse toute forme de passivité à l'histoire (et à l'historien)³⁶. S'inscrivant dans la foulée d'un Burckhardt, l'historien doit, selon lui, agir et marquer son emprise sur l'histoire et son déroulement ; l'historien est un acteur de l'histoire.

Les dimensions formatrice et réaliste constituent bien le point d'ancrage de ses théories du film et de l'histoire. Au fond, ses deux derniers ouvrages peuvent se résumer à cela : l'expertise des films, des photographies et des écrits (d'historiens, de philosophes, d'anthropologues) qui conduisent sur les traces des deux dimensions caractéristiques du cinéma et de l'histoire. Ainsi, le premier chapitre de *L'Histoire : des avant-dernières choses* établit immédiatement le lien fort qui existe avec *Théorie du film*, comme un trait d'union entre les deux volets de ce diptyque. On peut lire aux premières lignes de l'Introduction que les deux livres ont été pensés ensemble. Dès les premières pages de *L'Histoire : des avant-dernières choses*, Kracauer invite son lecteur à circuler de ce livre à son « double », *Théorie du film*. Au même titre que ces deux ouvrages, l'histoire et le cinéma sont définitivement indissociables chez lui :

35. *Ibid.*, p. 57.

36. Walter Benjamin, « Un outsider attire l'attention. Sur *les Employés* de S. Kracauer » [1930], dans Siegfried Kracauer, *les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle (1929)*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2004, p. 144.

[...] mon intérêt pour l'histoire [...] prend en réalité sa source dans les idées que j'ai essayé de mettre en œuvre dans *Theory of Film*. Quand je me tournais vers l'histoire, ma pensée ne faisait que suivre les lignes tracées dans cet ouvrage. [...] Je réalisai alors, en un éclair, les multiples parallèles que l'on peut tracer entre l'histoire et les médias photographiques, entre la réalité historique et la caméra-réalité³⁷.

Surtout, ce dont il convient, c'est bien de l'équilibre à trouver pour l'une et l'autre entre les deux dimensions (ou tendances), formatrice et réaliste, auxquelles les deux aspirent. Ses critiques iront ainsi toujours vers les films et les travaux en histoire déplaçant le curseur d'un côté aux dépens de l'autre. Le juste équilibre entre deux dimensions est bien ce que Kracauer cherche *et* en histoire *et* en cinéma. C'est en ce sens qu'il vaut de comprendre l'analogie qu'il opère entre ces deux domaines :

Cependant, le recours à des analogies se justifie, pour ne pas dire qu'il s'impose, pour deux raisons. D'abord, l'analogie entre l'historiographie et les médias photographiques [...] résulte du fait incontournable que le travail dans les deux domaines s'articule sur des conditions identiques : les deux métiers ont affaire à des mondes donnés dont la structure est comparable et ils doivent par conséquent canaliser de la même façon les possibilités créatrices des personnes au travail³⁸.

L'histoire et les « médias photographiques » ont pour souci l'*interprétation* de la réalité, qui reste impérativement leur terrain commun d'exploration. Ce principe admis, ce n'est rien de dire que Kracauer peut être intraitable dès lors qu'il s'agit de fustiger les films abstraits et les films rythmiques (établissant une correspondance forte entre les expériences avant-gardistes et les productions « commerciales » les plus convenues, perdant toutes deux de vue le médium cinématographique et son impératif ancrage dans la réalité). Kracauer peut également tenir des propos acerbes sur des films documentaires. Dès 1928, il écrit un pamphlet particulièrement dur sur l'état du cinéma en général et du documentaire en particulier :

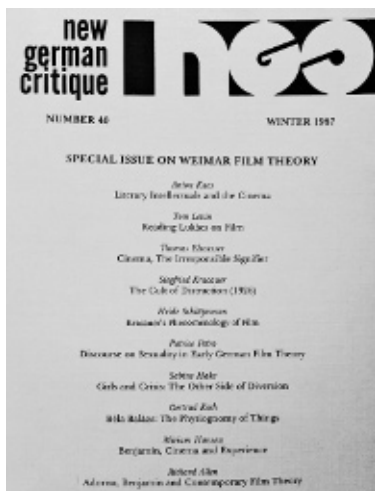
Les films documentaires ne se trouvent pas, comme la plupart des longs métrages, confrontés à des décors artificiels mais à la réalité qu'il leur faut saisir. On pourrait penser qu'ils auraient l'orgueil de nous présenter le monde tel qu'il est. C'est juste le contraire. Ils nous coupent de la vie, la seule chose qui nous concerne, ils submergent le public d'une telle profusion d'observations indifférentes que cela le rend insensible à celles qui sont importantes³⁹.

Un autre article, contemporain de ce réquisitoire, va dans le même sens, pour fustiger l'idéalisme à l'œuvre dans ces reportages qui pensent « saisir la vie dans sa fluidité ». Kracauer y raille « une sorte de fringale de contact direct, qui est sans doute la conséquence de la malnutrition dont est responsable l'idéalisme allemand ». « Un reportage », ajoute-t-il, « ne suffit pas à rendre le présent ». Si l'on peut admettre notre incapacité, dit-il, à « s'approcher de la réalité par quelque médiation que ce soit », c'est bien parce que

37. *Ibid.*, p. 55 et p. 56.

38. *Ibid.*, p. 119.

39. S. Kracauer, « Cinéma 1928 » [1928], dans *l'Ornement de la masse*, *op. cit.*, p. 274.



New German Critique, n° 40, 1987. Sommaire.

« la réalité est une construction »⁴⁰. Des films, documentaires ou fictions, trouvent pourtant grâce à ses yeux. S'ils échappent à la critique, c'est bien parce qu'une forme d'indétermination *travaillerait* ces films, parce que quelque chose serait à l'œuvre *dans* les images elles-mêmes, au cœur de l'acte cinématographique, où s'exercerait une tension entre les emprises à la fois concurrentes et convergentes du cinéma sur le réel et celle du cinéaste sur l'image. Le juste équilibre entre les deux tendances de la photographie et du cinéma, les « tendances au réalisme et formatrice », voilà ce que Kracauer trouve dans telle photographie d'Atget et dans tel film documentaire de Franju, de Buñuel ou de Vigo, dans des fictions comme *The Grapes of Wrath* (*les Raisins de la colère*), *Menschen am Sonntag* (*les Hommes le dimanche* ou *Little Fugitive* (*le Petit Fugitif*). Cette indétermination, Kracauer la désigne par un mot, parlant des « fissures » qui caractérisent notamment les films de David W. Griffith. S'arrêtant alors sur les tensions entre cinéma et théâtre, il écrit :

[À] la différence de la plupart de ses successeurs, [Griffith] est parfaitement conscient de l'abîme qui sépare l'histoire de type théâtral du récit cinématographique. À l'exception de ses séquences finales de poursuite, dans lesquelles il tente en vain de mêler ces deux modes incompatibles de représentation, il sépare toujours les choses qui ne vont pas ensemble. Ses films regorgent de *fissures* qui sont la manifestation de son instinct cinématographique plutôt que de sa maladresse technique⁴¹.

Faisant le procès des films qui prétendent appartenir à une et une seule catégorie (par exemple, le documentaire *ou* la fiction) et qui privilégient sciemment une dimension aux dépens de l'autre (formatrice ou réaliste), Kracauer est plutôt le défenseur des œuvres qui réconcilient définitivement les dimensions complémentaires du cinéma (fiction, expérimentation et documentaire). Ainsi, dans *Théorie du film*, Kracauer n'est pas loin d'imaginer une catégorie détachée d'une forme fictionnelle, mais qui ne serait pas seulement constituée de films à vocation documentaire. Ce pan de la production cinématographique s'articulerait autour de ce qu'il désigne par un « film non narratif englobant l'ensemble des films *expérimentaux* et toutes les variétés de *film factuels* »⁴². Par ces mots, Kracauer redit ce qui fonde singulièrement sa théorie, c'est-à-dire la défense des particularités du médium et le juste équilibre entre « film non narratif » et « film narratif », entre documentaire et fiction, ou encore, ailleurs, entre film documentaire et film expérimental. Ces fissures sont comme un éclat dans un « matériau brut », par l'intrusion d'une instance formatrice, d'une présence prégnante qui, elle-même, ne peut, écrit Kracauer, « effacer ce penchant vers l'inorganisé et le diffus qui affecte

40. S. Kracauer, « Un domaine inconnu », dans *les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle (1929)*, op. cit., pp. 29-30.

41. S. Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., pp. 330-331. (Je souligne.)

42. *Ibid.*, p. 257.

[la photographie ou le film] en tant qu'enregistrement du réel»⁴³. Ces fissures sont de l'ordre d'une lézarde de la «tendance réaliste» du cinéma autant que le lieu de friction entre le cinéma et d'autres pratiques artistiques ou d'autres médias, comme le théâtre, la peinture, le roman et la photographie. En ce sens, le modèle proposé par Kracauer paraît efficient en vue de l'étude, aujourd'hui, du cinéma dans ses liens à des «nouvelles images» (web cinéma, jeu vidéo, films sur téléphone, séries, etc.).

En définitive, la lecture croisée des deux derniers ouvrages de Kracauer permet de prendre pleinement la mesure de l'un et de l'autre séparément. Dans le même temps, cet exercice met en relief la portée de l'analogie opérée par lui entre histoire et cinéma. Si le réel constitue une «matière première» commune à l'histoire et au cinéma, l'une et l'autre sont autant le fruit du travail d'une instance créatrice, formatrice. De *Théorie du film* à *l'Histoire: des avant-dernières choses*, le cinéaste et l'historien sont définitivement des interprètes du réel. Comme l'historien, le cinéaste est à la fois «passif et actif, un enregistreur et un créateur»⁴⁴. Si le travail de l'historien correspond

à l'acte créateur du photographe et du cinéaste, ceux-ci comme celui-là marquent de leur empreinte le réel. Concept invitant à reconsidérer les rapports du cinéma et de l'histoire à d'autres façons de voir et de penser, *la fissure* se situe à un possible point d'accord et d'équilibre entre les dimensions formatrice et réaliste les déterminant. Point précis des investigations de Kracauer dans ces domaines, *la fissure* est comme la trace tangible d'une interprétation critique du réel, par le film et par l'histoire.

Cet article s'inscrit dans le cadre du processus d'écriture d'un livre, au titre encore provisoire: Fissures. Siegfried Kracauer face à l'histoire et au cinéma. Je remercie Laurent Guido pour nos discussions et ses remarques – et, plus largement, pour son enthousiasme dans toute discussion.



Menschen am Sonntag (les Hommes le dimanche, Robert Siodmak, 1929).

43. *Ibid.*, p. 54. En histoire, la fissure est un de «ces points nœuds – des points où le concret et l'abstrait se rencontrent vraiment et se fondent». (Voir S. Kracauer, *l'Histoire: des avant-dernières choses*, op. cit., p. 164.)

44. *Ibid.*, p. 105.